

## Le poème inachevé

Pierre Nepveu

Volume 11, numéro 1, février 1975

Le fragment / la somme

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036598ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036598ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Nepveu, P. (1975). Le poème inachevé. *Études françaises*, 11(1), 55–65.  
<https://doi.org/10.7202/036598ar>

---

# LE POÈME INACHEVÉ

---

Tourné vers l'instauration d'un temps nouveau pour l'humanité, le surréalisme devait, — paradoxe qui n'est qu'apparent — faire l'éloge de l'instant poétique. L'image est immédiate, sans causalité, et l'on sait tout le parti qu'a tiré Bachelard d'une telle conception étendue à l'image poétique en général, lui qui désignait l'instant comme l'intuition fondamentale de la conscience. La durée, dès lors, évoque pour le poème le spectre d'une logique organisatrice. La durée, c'est le risque de l'intention, de la préméditation : le poème fonctionne par ruptures, et d'abord celle de la métaphore. C'est par l'immanence de l'image absolument présente, court-circuitant toute durée, que le surréalisme voudra changer l'Histoire. Pourtant, il n'y a pas de poème qui se réduise à ses images, pas de poème qui ne transcende son propre lieu, son propre langage, pas même le fameux *M'illumino/d'immenso* d'Ungaretti. Langage à la fois insuffisant et superflu, condamné à se déployer en même temps qu'il n'en finit pas de se concentrer, le poème a des absences, il renvoie à un avant et un après, et s'il est ici, il évoque malgré tout un ailleurs.

Ainsi l'ouverture du poème tient non seulement au fait qu'il est traversé de significations multiples, mais également à ce que ces significations renvoient à d'autres textes, parmi lesquels il faut évidemment privilégier ceux du même poète. Ce qui importe, me semble-t-il, c'est donc moins l'ouverture elle-même que son caractère implicite, caché sous l'autonomie relative de tel ou tel poème, ou, au contraire, le fait qu'elle puisse devenir un véritable schème d'écriture, projet avoué d'un ensemble, où chacun des poèmes est dépendant des autres, sans pour autant constituer une simple strophe dans un long poème continu. La fréquence de cette forme chez Michel Beaulieu, comme chez d'autres poètes de la jeune génération, (cf. Nicole Brossard, Lue Racine) témoigne d'une évolution importante du langage poétique par rapport au surréalisme dont sont tributaires la majorité des poètes de la génération de l'Hexagone. Le poème n'incarne plus la concentration subite d'une tension vers l'être, il ne dit pas les éclairs qui jaillissent de l'inconscient, il n'est pas plus le « langage de la Fulgurance » dont parle Fernand Ouellette, il est le propos presque monotone d'une conscience que dissout la durée, d'un sujet qui ne semble presque jamais ici-maintenant, dans ce poème, mais qui existe plutôt dans une sorte de récit à venir dont nous ne lisons que les fragments. Dans *Charmes de la fureur*, on peut lire :

il parle trop celui qui t'écrit ces mots  
trop de temps coule en ses mains (p. 22) <sup>1</sup>.

La suite poétique est en effet pour Beaulieu une manière de trop parler, même si cela n'a rien à voir avec les débordements d'une écriture automatique. Pris dans un temps inarrêtable qu'il s'agit à la fois d'occuper et de contenir, le texte organise, mesure sa propre redondance, il ne cesse de combler les failles. Les fragments de la suite ne sont pas des variations sur un thème, ce qui évoque un type de composition axée sur un motif central, point de repère qui com-

1. Toutes les citations de Michel Beaulieu renvoient aux œuvres suivantes : *Charmes de la fureur*, Montréal, Éditions du Jour, 1970; *Variables*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1973; *Paysage*, Montréal, Éditions du Jour, 1971. Abréviations : C.F., V. et P.

mande tous les rayonnements; il n'y a pas ici de point d'origine, pas de développements, mais peut-être des « variables » pures, blocs compacts où la part d'indétermination est soigneusement calculée, et qui ne trouvent leurs constantes que dans les éléments les plus matériels du langage poétique. Ce vocabulaire mathématique a évidemment le tort de n'être qu'analogique : le texte ne peut se réduire à un modèle abstrait au sens où l'entendent les scientifiques. Le double aspect de la variabilité et de la constance caractérise pourtant toutes les suites de Beaulieu; signes insaisissables qui ne laissent de donner une impression de déjà vu.

Le jeu des reprises et des échos est d'ailleurs tout à fait typique de textes comme *Charmes de la fureur* ou *Sang et eau des os* (dans *Variables*), plus marqué encore dans le second cas. La plupart des mots constituant le premier fragment de la suite qui donne son nom au « recueil » *Charmes de la fureur* reparaissent plus loin, soit tels quels, soit à travers toute une aire sémantique dont la suite semble absolument incapable de se détacher. Ainsi, le mot « pierreuses » donne dans les pages suivantes : pierres, cailloux, brique, marbre, rocs, charbons, pétrifiés, etc, liste très partielle, et qui ne mentionne pas les répétitions du même mot à deux ou plusieurs pages d'intervalle. Dans *Sang et eau des os*, le mot « pierre » apparaît huit fois dans les douze premiers fragments, et l'on trouve « cailloux » et « galets » dans les mêmes pages. L'instantanéité de l'image ne joue plus : non seulement le rythme, égal de page en page, mais les mots eux-mêmes durent. Les rapports que l'on peut faire entre les textes ne sont plus guère thématiques, au niveau d'un réseau de significations qui ne cesseraient de s'approfondir, ils tiennent à ce qu'il faudrait appeler un ressassement, si le terme n'était péjoratif; l'écart entre les fragments, leur différence, se trouvent ainsi constamment comblés. Les signes ne se creusent pas, ils ne font que s'obstiner dans la durée de la suite. Le contenu de ces mots-clés est d'ailleurs aussi général que possible; ainsi, dans des fragments consécutifs de *Charmes de la fureur* :

- nous l'écoutions en silence avec le fracas des mains
- trop de temps coule en ses mains
- toi qui portes l'ordalie au fond de tes mains
- beaucoup plus loin avec rien dans les mains
- tu ne pesais pas beaucoup sur la main (p. 21 à 25)

Faut-il noter que le mot « main » est déterminé ici chaque fois de manière différente : cela suffirait, il me semble, à illustrer que l'on n'a pas chez Beaulieu de variations sur ce qui pourrait être, par exemple, une partie du corps féminin (tes mains), comme on trouve chez Eluard « tes yeux », mais plutôt une réduction des signes à leur valeur la plus élémentaire, à ce lieu indistinct où ils ne construisent pas encore d'objet, où ils sont les purs indices d'un monde à venir. Signes dont l'effet sur le texte est double : constance, piétinement d'une part, mobilité, variabilité incessantes d'autre part. Les mots qui, de page en page, tissent la suite ont donc le « défaut » de ne trouver nulle part leur unité, de ne renvoyer à aucun espace : ils sont les éléments d'une conscience non pas incohérente ou délirante, mais qui cherche à mesurer d'instant en instant son propre foisonnement, son mouvement dans une durée qu'elle ne parvient pas à endiguer, sinon en parlant toujours plus :

si peu de temps coule entre les pages

si peu de temps pour tant d'échéances (C.F., p. 20)

Entre les pages, il y a ce temps mort dont parle Beaulieu au début de *Variables*, temps d'un éclatement total que le fragment suivant vient vite enrayer, de manière toute provisoire. Il n'y a pas ce « silence chiffré » que mentionne Octavio Paz, et qui constitue en fait la négation de toute temporalité; plutôt, ce passage dangereux et muet dans le temps pur.

La thématique du temps qui traverse *Charmes de la fureur* et, plus encore, *0:00* et *Variables* est donc, me semble-t-il, fortement liée au régime de la suite poétique, à cette juxtaposition de fragments à la fois semblables et irréductibles l'un à l'autre. Mais c'est un temps indéchiffrable, sans direction précise. Lorsque Miron, dans sa suite de *la*

*Marche à l'amour*, parle au futur, c'est par rapport au présent, entièrement occupé par le corps magnifique de la femme; le futur est alors le langage de la promesse, le poème prophétise une plénitude : « le monde entier sera changé... ». La suite n'est pas ressassement : elle est une « marche », pathétique et orientée dans l'espace et le temps. Chez Beaulieu au contraire, rien n'indique que le passé soit nostalgie ou le futur prophétie, et quant au présent, il ne s'actualise nulle part. Glissant du présent au passé dans *Charmes de la fureur*, du présent au futur dans *Au jour dit*, le texte semble à la recherche du temps et de son sens :

Je suis de ceux-là qui traquent les temps  
à la recherche des fils conducteurs des plans inclinés  
(V., p. 87)

Le pluriel est ici sans doute significatif; et l'on se rappellera les premiers mots de *Charmes de la fureur* : « de temps en temps... », et ceux de 0:00 :

parfois l'on se promène le cœur dans les pieds  
... le temps couvre la rue de ses cendres (C.F., p. 53)

Et même s'ils ne s'inscrivent pas dans une suite, il faudrait aussi ajouter ces deux termes de *Y a-t-il* : « éclisses de la mémoire » et « avenir incertain ». Presque partout on le voit, une multiplicité et une indétermination s'affirment. Non pas *le* temps, mais *les* temps. Dans ce contexte, les fragments de la suite apparaissent comme les « éclisses » de ce poème global qui rassemblerait tous les instants épars, toutes les bribes d'une « mémoire morcelée » et d'un avenir insensé. C'est par l'alternance concertée de l'imparfait, du présent et du futur, à l'intérieur du fragment et d'un fragment à l'autre, que Beaulieu établit ce foisonnement temporel, qui ne se résout donc pas en véritable durée, mais qui épouse plutôt le foisonnement du monde lui-même, et de l'être qui s'y débat.

Ainsi, comme toujours, le poème porte dans sa forme, dans sa structure, des éléments de significations que l'on retrouve à d'autres niveaux, y compris le niveau discursif de l'énoncé, qui n'est pas violenté chez Michel Beaulieu au

même degré que chez une Nicole Brossard. La suite n'est ici que la forme la plus extérieure, la plus évidente, d'un mode d'appréhension et d'appropriation de l'existence. On aurait tort de lui assigner un ou plusieurs contenus fixes. C'est dans la mesure où elle coïncide, dans *Charmes de la fureur* et *Variables*, avec un langage qui ne cesse de dire le temps à tous ses niveaux, avec un texte qui n'est plus orientation mais remaniement interminable des mêmes éléments, c'est dans cette mesure seulement qu'elle apparaît elle-même comme signifiante, indice d'une poésie qui veut échapper à toute localisation, et qui vise peut-être à ce fameux continuum espace-temps que Lawrence Durrell a illustré dans le roman. Pourtant, on ne peut à ce sujet omettre de mentionner certaines coïncidences troublantes. Au tout début de la *Suite logique* de Nicole Brossard, ces mots :

tout fige blanc  
dans le temps heureux  
fort sombre aussi <sup>2</sup>

Et, chez un poète tout différent, mais de la même génération, Luc Racine, pratiquant lui aussi la suite poétique :

or voici la science du temps <sup>3</sup>

premiers mots d'un livre qui est la fourmillante exploration d'une antiquité à la fois amérindienne, grecque, judaïque et québécoise. Il serait naïf de monter en épingle un rapport si superficiel; la concordance se retrouve pourtant à plusieurs niveaux, et je ne puis m'empêcher de voir là ce qui pourrait bien être le fait majeur de la nouvelle poésie québécoise : un éclatement du poème isolé au profit d'ensembles fragmentés, à quoi correspondrait un éclatement de l'objet, du sujet et, en fin de compte, de l'espace au profit d'une redécouverte de la temporalité. Ce passage de l'espace (voir la poésie du pays) au temps ne serait pas seulement le fait de ce qu'on peut appeler, trop vaguement, une thématique, ce serait aussi une manière différente d'élaborer le poème,

2. Nicole Brossard, *Suite logique*, Montréal, Editions de l'Hexagone, 1970, p. 7.

3. Luc Racine, *le Pays saint*, Montréal, Editions du Jour, 1972, p. 9.

privilégiant la syntaxe, la liaison, plutôt que l'image isolée, la métaphore éblouissante, créatrice d'écarts, d'un Miron ou d'un Paul-Marie Lapointe.

À cet égard, il ne fait pas de doute que c'est dans un même mouvement, tout à fait cohérent, que le texte de Beau-lieu évite le plus souvent le mot isolé, la phrase nominale, la strophe (dans *Paysage, Charmes de la fureur, 0:00, Sang et eau des os*) et finalement, le poème autonome. Ceci n'est évidemment pas une loi, mais une simple tendance, contredite par *Au jour dit*, dans *Variables*, où chacun des fragments se subdivise à son tour en strophes de longueurs inégales : mais *Au jour dit* est aussi la suite la moins abstraite, la plus stable, utilisant volontiers l'anaphore, et débouchant sur un très beau poème d'amour, langage qui, pour une rare fois, s'objective, se fixe dans un je et un tu :

Je t'aime...

avec les cafés les mokas et la tisane avec

l'heure qui passe sans bruit dans les yeux

je t'aime avec ce corps tissé de crampes et de chardons

avec cette ombre de moi-même en toi déployée

le chuchotant sur tes lèvres flamboyantes le soufflant

doucement sur la dernière chandelle de la nuit (V. p. 78)

Non plus flot continu mais troué de silences, le fragment, dans *Au jour dit*, paraît par le fait même reprendre un peu de son autonomie, échapper au pur déroulement du temps ; il est plus identifiable et d'abord sur le plan rythmique. Dans d'autres suites cependant, la syntaxe est implacable, les repères de l'anaphore disparaissent, la dissolution à tous les niveaux l'emporte :

des grèves lui emplissent le front

quand il étend la main sur la pommeraie

que ne savait-il le sens du couteau qui pique

à l'endroit précis quelque part entre les côtes

où le cœur cogne et rejette son sang (C.F. p. 29)

Poésie d'où le silence est presque expulsé, mais qui est aussi loin que possible du bruit que font tant de poèmes ancrés dans une modernité de tape-à-l'œil. L'intégration successive



des divers éléments marque au contraire une volonté d'ordre : les fragments uniformes de *Charmes de la fureur* constituent une sorte de mesure de la conscience moderne, ce sont des filets qui, se modifiant de place en place, cherchent à cerner ce qui se perd sans cesse dans la durée, dans « ces chemins qui mènent partout ailleurs qu'à l'immobile » (C.F., p. 27).

Dans cette dynamique d'une intégration continue des fragments à un ensemble qui ne prétend nullement être clos, on comprend que la suite elle-même puisse à son tour n'apparaître que comme le fragment d'une suite plus ample encore. C'est bien en effet l'un des traits de la poésie de Beaulieu que tout y est écho d'autre chose, et que les suites, de livre en livre, se répondent, se reprennent, avec sensiblement les mêmes mots, les mêmes associations, et avec ce presque rien qui pourtant les différencie. Tels vers de *Passion* (dans *Paysage*) :

rien parmi la rumeur encore  
parmi le jour et sa saveur  
chaude rumeur parmi la rumeur  
qui monte sur le profil de la nuit (P., p. 78)

se prolongent dans 0:00 :

tu t'engloutis parmi la rumeur (C.F., p. 71)  
et ressurgissent dans *Sang et eau des os* :

... tu iras  
parmi la rumeur et t'éprendre au loin parmi la rumeur  
(V., p. 25)

et

dans une rumeur d'odeurs une saveur de feuilles  
(V., p. 32)

Une analyse plus poussée montrerait sans peine la fréquence tout à fait anormale d'un petit nombre de mots qui jouent dans la mémoire du lecteur : le fragment, la suite parcourus ne s'*expliquent* pas par les autres fragments, les autres suites, ils en sont le souvenir légèrement modifié; leur nouveauté n'est efficace que dans la mesure où elle est niée par les échos, les réminiscences. Beaulieu paraît donc élaborer une sorte de suite de suites, comme Jacques Roubaud a fait, dans

*Epsilon*, des sonnets de sonnets. Cela implique une dévaluation de la nouveauté et de l'instant. Lorsque René Char écrit : « Nous habitons un éclair », il ne saurait être plus loin de ce que pratique un Michel Beaulieu. L'instant sur-réaliste a fait place au réseau, au système ouvert de relations. En ce sens, les suites poétiques de Beaulieu sont également très proches de certaines séries musicales de Stockhausen et de John Cage, où chacun des fragments est susceptible de faire varier la totalité. La suite correspondrait alors à une volonté très contemporaine de relativiser les signes, de ne plus les concevoir comme indices d'une profondeur, mais comme un ensemble chatoyant de potentialités, de « pulsions ».

*Variables*, mieux qu'aucun autre livre de Beaulieu, illustre cette conception intégratoire, englobante. Si les deux suites centrales occupent de loin la plus grande place et forment deux volets complémentaires, elles sont aussi encadrées par les sept poèmes initiaux — établissant des jalons, certaines aires sémantiques — et par le poème final, assez long, où les fragments redeviennent des strophes, et où le temps profus, aléatoire, retrouve ultimement la succession des mois de l'année, dans un « pays dévasté », face à un « avenir incertain » (p. 91). Véritable architecture où se marque bien le statut intermédiaire de la suite, entre « le temps mort, mourant, débité » qui inaugure le livre, et le temps linéaire qui le termine. Il ne faudrait pas, malgré ce qui a été dit, imaginer les suites de Beaulieu comme des ensembles statiques : les changements, toutefois, s'y produisent souvent de manière imperceptible. Il faut adopter une perspective plus large pour comprendre ce qui s'y joue. Déjà, dans *Charmes de la fureur*, la recherche du sens qui traversait toute la première suite, et qui ne semblait trouver une solution que dans une sorte de fièvre sensuelle, débouchait, dans 0:00 (minuit), sur les images pessimistes de l'ensablement et de l'enlisement, dans des fragments très ramassés, figures éloquentes d'une réduction de l'être livré au seul passage des minutes et des heures. Dans *Variables*, le langage sensuel

de l'amour n'est aussi qu'un moment dans la tentative plus générale de dominer le temps. Le double signe de la pierre et du sang occupe *Sang et eau des os* : « pierres de la mémoire » (p. 30) qu'il faut agiter en soi-même de peur de se figer tout à fait. Toute la suite est ce remuement patient des pierres, qui sont aussi les mots; elle est ce refus d'un silence qui ne peut signifier que la mort. Les derniers fragments retrouvent alors le mot d'ordre d'un des premiers poèmes: « le temps n'attends pas qu'il te tende/ la main (p. 13) ». Ainsi, dans le fragment 28: « n'attends pas de la nuit qu'elle dévide ses rouets (p. 46) », et dans le suivant: « la lame du silence te dépèce le cœur/ si tu attends ce mot qui peine à paraître (p. 47) », ce dernier élément étant lui-même prolongé à la page suivante, la dernière: « ne demande pas au silence/ de découvrir ce que cachent les mots (p. 48) ». Ici plus clairement qu'ailleurs, la suite apparaît comme la forme même d'une activité incessante sur le temps, le silence et la mort. L'attente, la passivité ne sont plus possibles, ni l'approfondissement de quelque métaphysique; mais les vagues ininterrompues d'un langage, « ce ténu réseau qu'aujourd'hui je tresse et tresserai demain de même (p. 47) ».

*D'Au jour dit*, j'ai déjà noté les caractéristiques formelles qui la distinguent de la suite précédente. Désormais, on dirait qu'il s'agit plutôt d'arrêter le temps, comme le suggère le fragment 3. La préposition « parmi », autre mot-clé chez Beaulieu, présente partout dans *Sang et eau des os* comme indice d'une efflorescence, d'une multiplicité que les mots ne pouvaient qu'épouser, devient ici beaucoup plus rare. On est moins « parmi » qu'« avec » et « face à face », « juste le temps de rire/ juste le temps de dire (p. 61) ». Pourtant la fragmentation persiste, le temps ne devient ni instant, ni belle durée continue, et le poème final dit à la fois l'ivresse de l'amour et la certitude d'une destruction : « tous ces mots n'y peuvent rien ni moi (p. 78) ». Enfin, *Y a-t-il*, après avoir repris la demande d'*Au jour dit* (juste le temps accorde-moi/ seulement le temps — p. 81) et rappelé *Sang et eau des os* (tu passes tout passe parmi les yeux les rumeurs

— p. 85), mène à l'aveu final d'une irrémédiable solitude, à l'affirmation renouvelée de la fluidité de l'être et du monde.

Ce qui se dégage le plus clairement de ce parcours, c'est que la suite, chez Beaulieu, est la redécouverte, la mise en évidence de ce qui a toujours été au centre de la poésie : le lieu commun. Depuis le romantisme, la poésie n'avait cessé de privilégier l'innovation. Révélation fulgurante de ce qui est caché, le poème ne pouvait qu'affirmer une parfaite originalité, il était commencement. Dans des livres comme *Charmes de la fureur* ou *Variables*, tout, au contraire, s'énonce comme recommencement, commentaire infini et redondant de ce qui est sans doute le lieu commun par excellence : tout passe. Dans la mesure où elle déploie le texte, où elle ne l'interrompt que pour le reprendre, la suite construit et ne cesse d'agrandir ce lieu qui n'est, on l'a assez vu, autre chose que le temps pur. Mais son double aspect de continuité et de fragmentation manifeste aussi le paradoxe de la poésie : elle ne répète sans fin la même chose qu'en disant toujours autre chose. Dans *Courant alternatif*, Octavio Paz situe la poésie entre deux silences : celui qui la précède, et qui est à la fois confusion et gestation ; celui auquel elle nous ramène, qui est l'au-delà de toute parole, ce silence riche où l'être trouve à la fois sa plénitude et son annihilation. Sans doute cela trouve-t-il un juste écho dans l'œuvre de Beaulieu : la chaîne des mots nous reconduit, dans sa profusion même, au lieu commun, c'est-à-dire, en fin de compte, au silence. Mais ce silence est toujours à reconstruire, dans une suite condamnée à l'inachèvement.

PIERRE NEPVEU